

lo orgiástico del desastre, de la desmembración, de la partenogénesis antropofágica. Dos títeres, con sendos cuchillos clavados en los respectivos lomos, echan un pulso. La reflexión sobre el país alcanza así una expresión subrealista.

II

La perplejidad, a la que se hace mención más arriba, encuentra en Máximo una definición absolutamente adecuada. Máximo se plantea el país cuidadosamente, sitúa los datos, toma nota de los nuevos datos, de los nuevos perfiles de las situaciones, replantea el problema, atiende al ángulo de su análisis, y el producto de toda su labor no es otra estupefacción que la del naturalista que diera con el eslabón perdido bajo la forma de hoja de parra o cabeza reducida del Amazonas. En su esfuerzo por comprender el país, Este País constituye un empeño por levantar lo que le cubre y mirar a ver de qué sexo es. La cuestión no queda resuelta, probablemente por culpa de las asintotas. Y el intento da lugar a observaciones y reflexiones lúcidas, amargas, cautelosamente ciertas, críticas, cargadas todas de una comprensión digna de agradecimiento, así como de una ironía sujeta, pero nada desdeñable. Sus apuntes son algo así como si a Hegel le hubieran dicho que su sistema, para que funcionara, tenía que ser puesto patas arriba. Por eso, Máximo se pregunta: ¿Están los españoles preparados para la No Democracia? He aquí una pregunta que nadie hace, porque no es necesaria hacerla. ■ CH.

Investigaciones sobre la Biblia

El especialista holandés en Sagrada Escritura Grollenberg presenta al público un resumen de las investigaciones actuales sobre la Biblia (1). En un solo volumen recoge —en forma sencilla y seria— cuanto se debería saber sobre los libros sagrados del cristianismo. La primera redacción de este libro fue con motivo de una serie de conferencias sobre el tema que debía dar en Sudáfrica a profesores católicos de religión. Todos ellos tenían ideas muy someras y confusas sobre la Biblia, y sentían la necesidad —como cualquier persona con un mínimo de inquietud cultural— de saber el estado científico de la cuestión. Había pasado ya la época oscurantista de Pío X y Pío XI, y Pío XII y el Conci-

lio habían inaugurado una nueva época de distensión en la Iglesia. Por eso era necesario perder el miedo a lo prohibido, y empezar a discurrir con independencia científica.

Eso es lo que moderadamente hace Grollenberg inspirándose en su cometido sobre todo en la obra científica de los escrituristas católicos Robert y Feuillet, que en su *Introducción a la Biblia*, en dos tomos (editada por Herder en 1970), se plantean sistemáticamente y con criterio científico, por primera vez desde Pío X, los problemas bíblicos, antes escondidos en las mentes católicas por temor a las advertencias y condenaciones de la Comisión Bíblica Pontificia o del Santo Oficio.

El profesor Grollenberg redactó su libro teniendo en cuenta las muchas aclaraciones y objeciones que recibió durante los coloquios que siguieron a la exposición de sus ideas en Sudáfrica.

El libro ha prescindido de todo aparato técnico en su confección, y se lee como una novela, a pesar de la seriedad de base de los datos que aporta y de los juicios que hace.

Será especialmente útil a quien quiera enterarse de lo fundamental que pretende la Biblia, explicado a un hombre del siglo XX, y prestará un servicio a todo el que tenga que enseñar religión a nivel de cultura media.

Algunas veces irrita leer cosas como la que transcribe el autor acerca de las intuiciones del famoso investigador Wellhausen en el siglo pasado. En el año 1883 este científico inventó una teoría que, en lo fundamental, ha sido irrefutable; pero las Iglesias —y en particular el catolicismo oficial— se han mostrado contrarios por sistema a toda interpretación «wellhausiana» de la Biblia. Ya entonces profetizó que «las Iglesias rechazarían primero mi teoría durante cincuenta años, para admitirla después en su credo, con argumentos más o menos sutiles».

Lo malo es que los protestantes se adelantaron a nosotros, y muchas Iglesias la aceptaron en el período previsto por Wellhausen. Sólo nosotros los católicos nos retrasamos, porque hasta 1951 (setenta años después) no nos atrevimos a propugnarla. Entonces lo hizo a destiempo, aunque valientemente, el director de la famosa Escuela Bíblica de Jerusalén, el dominico francés padre Roland de Vaux.

La lástima es que para entonces Wellhausen se había quedado atrasado. Y Grollenberg no tiene más remedio que insinuarlo. Ahora pensa-

mos que los cuatro documentos base con los que se escribió el Pentateuco, atribuido falsamente a Moisés, no eran documentos, sino algo más amplio, escuelas o corrientes de pensamiento. Y lo más interesante hoy, que al factor documental se le ha añadido después el elemento humano de carácter social. El ambiente humano de la época es tan importante ahora para comprender la Biblia, como la fría letra escrita presente en las diversas fuentes básicas que utilizaron los varios escritores sagrados para confeccionar los primeros cinco libros de la Sagrada Escritura.

Así, leyendo con cuidado y reflexión este ameno libro, sacaremos muchas conclusiones de interés, a pesar de su sencillez de estilo. ■ E. MIRET.

CINE

El retratista de cadáveres

Una de las notas más características de la filmografía de Federico Fellini es su vocación de retratista de cadáveres, de fotógrafo de unos grupos sociales muy concretos abocados no ya sólo a una decadencia, sino abiertamente hacia la muerte. La brutal interiorización propuesta por «Ocho y medio» consistía ante todo en aplicar a sí mismo esa mirada, objetivando hasta el límite posible toda una serie de fantasmas, angustias y frustraciones que tomaban el relevo a aquellos seres que, en anteriores films, Fellini había observado, sin que por ello la carrera cambiase decisivamente de signo.

A lo largo de su obra, compuesta hasta el momento de doce largometrajes (1), las imágenes fellinianas han recogido actores de variedades, mitómanos, gamberros de provincia, artistas de carromato, carteristas, prostitutas, miembros de la «doble vida», intelectuales agotados en su capacidad creativa, altos burgueses, últimos supervivientes de la Roma imperial, y payasos; es decir, seres no integrados —por una u otra causa, por exceso o por defecto,

(1) Incluyendo «Laci del varietà», codirigida por Alberto Lattuada, y «Roma», finalizada hace unos días. No cuento los «sketches» «Un'agenzia matrimoniale» (1953), «Le tentazioni del Dott. Antonio» (1961) y «Non giocare mai la testa col diavolo» (1968).

voluntaria o involuntariamente— a la sociedad que configura el tono habitual de relaciones en ese momento, las normas de convivencia con que poder regular sus conflictos. Son grupos aislados (hablar de minorías siempre resulta peligroso) o, más bien, agrupamientos de individuos que no se comunican en absoluto con esa sociedad media respecto a la que guardan un «decalage» que, sin embargo, no les acaba de librar de sufrir sus imposiciones. Pero quizá debido a esa marginación incluso física, a ese intento desesperado de guardar sus propias reglas de vida, sus propias convenciones, sus propios decorados, dichos agrupamientos llevan en sí mismos la señal de una cuesta abajo que conduce hasta la muerte. Y en el último ja-lón, en la línea de meta, como

gido el circo porque me parece la forma de espectáculo más rica y contestataria». Pero el problema está siempre en el desentrañamiento de este «parecer», en los motivos últimos que condicionan cualquier juicio, cualquier elección. El hecho de que «Los clowns» (1970) reincida en la trayectoria que he intentado trazar anteriormente —sin ningún deseo de esquematización— revela ante todo su conexión con las películas precedentes del autor de «La dulce vida», a pesar de que el planteamiento documental (informativo de una realidad, por lo tanto) impuesto por la RAI pudiera hacer prever lo contrario. Dicho planteamiento ha tenido la ventaja de obligar a Fellini a moverse dentro de unos límites de sencillez que, al contener en parte sus característicos excesos



Federico Fellini en un momento del rodaje de su film «Los clowns» (1970).

si de una carrera de caballos se tratase, un hombre aparentemente lleno de vitalidad, de ganas de gozar hasta de las cosas más pequeñas, planta su cámara, se planta a sí mismo. Y el tremendo choque, de la tan primaria dualidad muerte/vida, de la contradicción estremecedora entre todos y cada uno de sus elementos, surge una obra, han surgido doce obras.

Ahora le ha llegado el turno a los payasos. El porqué accidental me parece, más o menos, conocido (2): un encargo de la RAI para realizar un largometraje documental dentro de la línea de colaboración cine-televisión cada vez más habitual en Italia. Las razones aparentes han sido explicadas por el propio Fellini: «He ele-

capaces de echar a pique un film tan ambicioso como «Satyricon», prestan a «I clowns» un apreciable encanto, aún siempre dentro de los márgenes de «obra menor» en que toda la película se desarrolla.

Precisamente por esta nota de sencillez (sencillez relativa, como no podía ser menos en Fellini, por supuesto) me sorprende mucho la variedad de interpretaciones efectuadas por la crítica francesa e inglesa (decadencia del «clown» como signo de la decadencia del mundo occidental, discurso sobre cómo la burguesía destruye sus propios valores, equivalencia «clown»/castración en un enfoque psicoanalítico, traslación de cuanto ha sucedido en el circo al futuro que le espera al cine...), muy por encima de la estricta realidad del film: un documental sobre un universo en des-

(2) Véase crítica de Diego Galán en TRIUNFO, número 432, crónica de la Mostra de Venecia 1970.

(1) Luc. H. Grollenberg: «Visión nueva de la Biblia». Herder.

aparición realizado por un hombre a quien siempre ha fascinado ese mundo, con el que comunica a todos los niveles dada su condición visceral de hombre de espectáculo. Si a esto se une su voluntad de testigo necrofílico, así como ciertos apuntes entre realidad y ficción, o naturaleza y cultura si se quiere (paralelismo entre los payasos y diversos tipos locales, estupidez del equipo de rodaje, esto ya excesivamente forzado por Federico Fellini), tendremos como resultado lo que da de sí «Los clowns». Que dentro de su muy desigual estructura tripartita —recuerdos de infancia (la parte mejor), búsqueda de los grandes payasos y entrevistas con los supervivientes, y apoteosis final con «la muerte del clown»— muestra a un Fellini todavía no recuperado de su «Otto e mezzo». Y es que una obra así no se hace impunemente a los cuarenta y dos años. ■ F. L.

Un ciclo de cine español

Televisión Española ha estado ofreciendo durante las vacaciones escolares de Navidad un ciclo de películas españolas realmente interesante. Se han programado «Don Quijote de la Mancha», «Locura de amor», «Jeromín», «El alcalde de Zalamea», «La nao capitana», «La hermana San Sulpicio», «El último cuplé», «Garbancito de la Mancha», «Mi último tango». Son películas de los años cuarenta-cincuenta, realizadas por los más importantes directores del momento: Lucía, Gil, Orduña, Rey... Para completar el ciclo nos hubiera hecho falta algún Sáenz de Heredia y alguna de las películas religiosas de Rafael Gil... Pero, como seguramente no se trataba de hacer un ciclo de «cine» español, sino de rellenar unas fechas muy especiales, las películas proyectadas vienen a informarnos tímidamente sobre el cine nacional de hace unos años. Muchos desconocían obras tan fundamentales como «La nao capitana», de Florián Rey (1946), y los que ya la conocían tienen ahora —a la luz del «revival» televisivo y de sus inevitables significaciones— material de meditación y de acercamiento a la realidad.

La curiosidad, la sonrisa o el morbillo «camp» han mantenido, en cierto modo, el interés hacia el ciclo. Más tarde, se han oído comentarios de todo tipo, y hasta se ha tenido oportunidad de leer alguna cosa sobre él. Algunos

comentaristas cinematográficos han desmelenado sus entusiasmos a propósito de estas películas, hablando, en términos generales, de la bondad cualitativa de «aquel» cine, en comparación con la maldad del que hoy se hace en España. Los fastuosos decorados de cartón-piedra, las larguísimas duraciones, los diálogos rimbombantes, los trajes y los castillos han despertado comentarios que, alarmantemente, se están haciendo algo generales. Cuando se dice que «aquellas» películas sí que eran buenas porque se gastaba en ellas mucho dinero y porque no se hacían chistes obscenos como en las actuales, cuando se dice que «aquellas» obras sí interesaban al público español, mientras que las de «ahora» no han hecho sino plantear la tan traída y llevada «crisis», se están olvidando un montón de cuestiones fundamentales, no se plantea más que la superficie de la cuestión, a lo que, por otra parte, ha ayudado la ambigua selección de películas hecha por Televisión Española y las triunfalistas presentaciones.

Me parece que sería muy conveniente refrescar las condiciones en que se ha desarrollado el cine nacional, recordar cifras y datos, leyes y protecciones y las circunstancias de nuestra más reciente historia, que han influido de modo absoluto en el desarrollo y variedad de nuestra cinematografía. Cuando todo se reduce a la fascinación primitiva por unos decorados y no se quiere recordar la inexistencia de un código de censura, la protección de «interés nacional», el intercambio de permisos de importación de películas extranjeras por los millones premiados de las películas españolas «de interés», la posterior clasificación de 1.º A, 1.º B, 2.º A, 2.º B y 3.º, con sus correspondientes ayudas ministeriales, el direccionismo absoluto del cine y la cultura españoles, la obligatoriedad de crear una ley que obligara a proyectar películas nacionales (la famosa cuestión del «cuatro por una»), dado que, en el libre mercado de la oferta y la demanda, el cine español era incapaz de competir con el extranjero. Cuando se quieren comparar dos tipos de películas que, en el fondo, no difieren tanto; es decir, cuando se quieren hacer enemigos donde no hay más que cuestiones de matiz y se olvida, al mismo tiempo, el «otro» cine en el que un grupo de gente, surgida en los cincuenta —los Bardem, Berlanga, etc.—, intentó llevar una serie de problemas o de cuestiones en las que cualquier

español pudiera reconocerse; cuando surgió un grupo de hombres de cine que quisieron llevar la cámara a la calle, olvidarse de viejas y discutibles glorias para fotografiar al hombre español en su realidad cotidiana. Cuando, por cuestiones de intereses y protecciones, ese «otro» cine no ha podido desarrollarse y se ha visto obligado de una producción intermitente y suicida destinada a los festivales. Cuando la palabra «crisis» no es sino un término discutible que oculta multitud de obligadas reflexiones, de datos y circunstancias. Cuando, en fin, el complejísimo problema de la historia del cine español está aún por analizar convenientemente, algún llamado crítico cinematográfico

se discutía a Sartre y se aplaudía *La terra trema*, aquí se representaba a Pemán y se aplaudía *La Lola se va a los puertos*.

Es asombroso cómo la mezcla gratuita de películas —incluir en el ciclo «La venganza», de Bardem— es algo que los críticos nostálgicos aceptan sin pudor, cómo sus comentarios surgen alegremente atacando y defendiendo como si su trabajo consistiera en juzgar solamente la labor creacional de unos hombres. Cómo, de pronto, estos comentaristas olvidan la trayectoria de los mismos directores que hoy se dedican a ensalzar y no quieren ver cómo este «ciclo» de cine español no es más que uno de los varios que se pueden hacer, de los



«La nao capitana».

co quiere reivindicar ahora el cine de lo que llama la «época heroica». Época y películas rechazadas por cualquier historiador medianamente consciente; films que sólo tienen valor de retratar acertadamente unas determinadas constantes de nuestras circunstancias históricas, pero con los que, como dice el mismo García Escudero, «se frustra la creación de una industria, así como la posibilidad de un cine político», con lo que «continúan las castañuelas y el "smoking"». Y con los que «sobre los intentos de un cine sencillo se desploma el cine de gola y levita, y un cine religioso sin autenticidad».

Esa época resucitada de nuestro cine, tan cerca del actual, tan semejante en sus datos fundamentales, formaba —forma— parte de nuestro raquitismo cultural. Aunque, como dice Román Gubern, «claro es que este raquitismo cultural era absolutamente coherente con la total desnutrición cultural del país. Mientras más allá de los Pirineos

ciclos que han ido relevándose en la dura lucha de la modernización sin traicionarse. ■ DIEGO GALAN.

TEATRO

«Andorra»: un gran teatro

Nada hay que descubrir a estas alturas: «Andorra», de Max Frisch, que acaba de estrenarse en Madrid con el retraso habitual, es una de las grandes obras teatrales de nuestra época. Y lo es, sobre todas las cosas, y al margen de cualquier estimación formal, porque tiene el valor de una impresionante crónica dramática sobre el estado de una sociedad. La última gue-

rra europea —y cada guerra es una toma de conciencia de los tiempos oscuros que aún atraviesa la historia del hombre— planteó una problemática de la que «Andorra» es una de sus más notables resonancias. Se diría que el equilibrio cotidiano entre la crueldad, las palabras caritativas y los ideales violentos se rompe de vez en cuando y, entonces, la sociedad occidental descubre estupefacta su capacidad criminal. ¿Cómo es posible que hagamos esto y lo de más allá si todavía ayer nos sentábamos alegres junto al arbolito y dábamos un buen aguinaldo al vigilante y a la empleada de hogar? A mí, estos periódicos descubrimientos de la crueldad del hombre contemporáneo me parecen un poco repugnantes. Es como si nuestra sociedad necesitase sus fechas penitenciales, en lugar de descubrir en la realidad diaria esa violencia que, periódicamente, cuando se desmanda, le deja estupefacta.

«Andorra», ligada a ese estado de ánimo que provocó en Europa el balance de la última guerra «mundial», consigue, sin embargo, exceder toda la dramaturgia de los golpes de pecho, precisamente porque el crimen no surge como un cataclismo excepcional, sino como la consecuencia y la correlación precisa de la moral establecida. Diríamos que los personajes de «Andorra», que tan ejemplarmente negativos resultan a los espectadores, no hacen otra cosa que aplicar en «tiempo de guerra» los principios que aplican en tiempo de paz. Sólo que la situación límite descubre lo que encubre la imagen cotidiana; no es igual un pobre que un muerto, ¿verdad?, ni leer las matanzas de Bengala o la noticia de que la aviación norteamericana arrasa una zona del Vietnam, que tener los muertos en la propia calle o en la propia casa.

«Andorra» es el nombre de la neutralidad imposible. Podría ser Suiza, a cuya cuenta —la famosa helvetitud; la paz salvaguardada por las cuentas bancarias— emiten los personajes una serie de juicios irónicamente introducidos por el suizo Max Frisch. El tema es contemplado desde dos perspectivas. De un lado, tendríamos la historia del muchacho, a quien todos creen joven, «diferente», y que, al final, cuando descubre que no lo es, se niega a renunciar a la condición que le ha sido impuesta. El personaje —como esos negros que, a la vista de la segregación, deciden asumir la «negritud»— paga con la vida la acepta-